



Dossiê Psicanálise em tempos difíceis: a clínica como objeto de resistência ao sofrimento e à dor

Os objetos voz e olhar na devastação em *A voz humana*, de Pedro Almodóvar

The objects voice and gaze in devastation in *The Human Voice* by Pedro Almodóvar

 Heloisa Caldas

Resumo: O artigo aborda os conceitos dos objetos voz e olhar na psicanálise, explorando as contribuições de Lacan em diálogo com o conceito de objeto transicional de Winnicott, a partir do filme *A voz humana*, de Pedro Almodóvar. Explorando a concepção de objeto *a*, em especial a voz como objeto pulsional inaugural, o texto articula a dimensão do gozo ao registro da alteridade estrutural, problematizando a falência das construções fantasmáticas diante do real do trauma amoroso. A relação entre voz e olhar é analisada e seus componentes são situados como elementos que transcendem os registros simbólico e imaginário, evocando a tensão entre a posição de sujeito e a alienação ao objeto caído. Na protagonista, evidencia-se o percurso da devastação à reconfiguração subjetiva, mediada por um objeto transicional, conforme a formulação winnicottiana. Pretende-se, assim, oferecer uma leitura crítica das formas contemporâneas de subjetivação, amor e gênero, apontando o entrelaçamento entre pulsão de morte, fantasia e gozo *nãotodo*.

Palavras-chave: objeto *a*; voz; olhar; devastação; gozo *nãotodo*.

Abstract

This article addresses the concepts of the objects voice and gaze in psychoanalysis, exploring Lacan's contributions in the dialogue with Winnicott stemming from the film *The Human Voice* by Pedro Almodóvar. Delving into the conception of the *object a*, particularly the voice as an inaugural drive object, the text articulates the dimension of jouissance with the register of structural alterity, problematizing the failure of phantasmatic constructions in confronting the real of amorous trauma. The relationship between voice and gaze is analyzed, situating its components as elements that transcend the symbolic and imaginary registers, evoking the tension between the subject's position and alienation towards the fallen object. The protagonist's trajectory from devastation to subjective reconfiguration is evidenced, mediated by a transitional object, as formulated by Winnicott. The aim is to critically read contemporary forms of subjectivation, love, and gender, highlighting the interweaving of the death drive, fantasy, and *not-all* jouissance.

Keywords: object *a*; voice; gaze; devastation; *not-all* jouissance.

O conceito de objeto em psicanálise é notoriamente complexo. Entre as formulações de Winnicott (1971/2019), que atribui ao objeto transicional um papel central na constituição subjetiva da criança, e a teorização lacaniana do objeto *a* como correlato de uma falta estruturante derivada de uma perda inaugural do sujeito, destacam-se afinidades teóricas e nuances fundamentais que os distinguem. O objetivo deste texto, no entanto, não é promover uma comparação entre esses dois grandes pensadores da psicanálise. Trata-se, ao contrário, de destacar uma convergência teórica significativa. Refiro-me, em especial, à formulação lacaniana do objeto, que ultrapassa sua implicação inicial na imagem especular do Estádio do espelho (1949/1998), para uma compreensão ulterior e mais sofisticada (1962-1963/2005), na qual o objeto é considerado estruturalmente como o furo constitutivo das bordas pulsionais no qual os objetos da demanda transitam. É em relação a este ponto de furo que a causa do desejo do sujeito pode ser visada, mas também é o ponto no qual ele se confronta com o risco de revisitar sua inefável posição de objeto para o Outro, desdobrado em Outro da linguagem e Outro gozo, na medida em que o pulsional escapa à simbolização oferecida pelos artifícios transicionais da linguagem.

Para explorar essas questões, recorro ao breve, porém denso, filme de Almodóvar: *A voz humana*¹, que tematiza a voz como elemento central. Sua única personagem, uma mulher devastada pelo abandono de seu amante, foi originalmente criada por Jean Cocteau, no século passado, em um monodrama teatral homônimo². Em sua adaptação cinematográfica, Almodóvar transporta o drama para os desafios e configurações subjetivas do século XXI, enfatizando a voz como objeto pulsional e a devastação que emerge diante da perda do objeto de amor.

A narrativa evoca duas obras literárias do romantismo do século XIX, célebres por expressar a condição das mulheres subalternizadas em suas relações conjugais que buscam no arrebatamento amoroso extraconjugal, um brilho que lhes é negado na vida matrimonial: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Kariênina*, de Lev Tolstói. Ambas as protagonistas, ao confrontarem o colapso de suas fantasias amorosas, optam pelo suicídio, revelando o caráter inexorável da devastação.

Não por acaso, na releitura de Almodóvar, antes mesmo de os créditos abrirem o filme, vemos uma mulher vestida com um figurino que remete ao século XIX, que contrasta com um cenário ultra contemporâneo que se mostra a seguir. O filme ilustra, assim, de forma sintética, mas não menos

¹ O filme de Almodóvar encontra-se disponível atualmente na plataforma Prime Vídeo.

² *A Voz Humana* é um monólogo encenado pela primeira vez na Comédie-Française em 1930, escrito dois anos antes por Jean Cocteau. É ambientado em Paris, onde uma mulher ainda muito jovem está ao telefone com seu amante dos últimos cinco anos. Ele vai se casar com outra mulher no dia seguinte, o que a faz se desesperar.

intensa, como pode se manifestar, em nossos tempos, a perda de um amor erotomaniaco pela uma paixão do Eu sustentada na presença garantida de um objeto amado cuja perda lança o sujeito no vácuo de seu ser. Sabemos bem que tanto o amor como o ódio se mesclam nessa gangorra entre ser/ter ou não ser/não ter o que o Outro deseja, demanda e goza.

A protagonista do filme não sucumbe ao suicídio como Madame Bovary e Anna Kariênina, embora o considere, fale disso e se autodiagnostique como melancólica. De fato, a melancolia revela-se como uma condição na qual a escrita, extremamente idealizada da fantasia, concebida como uma tela mediadora para o real, torna o sujeito mais suscetível ao fracasso. O risco de passagem ao ato é alto e emerge da identificação do sujeito com o objeto que cai, evidenciando a fragilidade diante do que habitualmente chamamos de posição feminina, posição absurda. Escrevo *ab-surda*, porque vale destacar o prefixo latino *ab* que indica objeção. O feminino, na teoria psicanalítica não se expressa pela linguagem, logo não se transmite pela voz ou pela escuta, situa-se no silêncio da posição de objeto arrebatado fora do semblante tecido pela linguagem. O feminino concerne ao real inexplicável do gozo que acontece no corpo. Nesse sentido, a ambiguidade do termo *ravissement* (1965/2003), utilizado por Lacan, traduzível tanto como deslumbramento quanto como devastação, torna-se central para abordar os impasses da posição subjetiva.

Para aprofundar a análise do filme, é relevante retomar os ensinamentos de Lacan sobre a voz. Ele acrescenta a voz e o olhar à série de objetos proposta por Freud, conferindo-lhes também a lógica própria ao objeto: um vazio anterior às materialidades que promovem experiências gozosas nas bordas das zonas erógenas. É nesse vazio anterior que Lacan situa o silêncio e a mancha como aquilo que a voz e o olhar transcendem ao ultrapassar os objetos da demanda nos registros simbólico e imaginário da linguagem. Diferentemente desses registros, a voz e o olhar como objeto *a* se dirigem ao corpo e nele se inscrevem de maneira real e gozosa, portando uma dimensão inexplicável que escapa à simbolização.

A voz, em particular, possui algumas especificidades que a distingue dos demais objetos *a*: ela se apresenta como objeto inaugural, anterior ao advento do sujeito, engendrando-se na ressonância corporal que o invocará como falante – um *fallasser* – como Lacan (1972-1973/1985) se referir ao ser de gozo, impresso pelas vozes de falas que o rodeiam desde as primeiras experiências de subjetivação, momento em que o sujeito começa a se separar do objeto de gozo que incide sobre o seu corpo.

Entre os objetos da pulsão, a voz ocupa posição de primazia, sendo o mais antigo. Ela toca o corpo antes mesmo do nascimento físico da criança, uma vez que é possível que seja escutada pela criança desde sua vida intrauterina. Inaugura, assim, uma alteridade estrutural a partir da qual o sujeito

nasce e se desloca desejante. Além disso, diferentemente das demais bordas erógenas, pois o canal auditivo jamais se fecha: contra a voz, não há proteção. Muito antes de servir à construção do sentido, a voz já se apresentava como grito, choro, riso, sussurro ou música – materiais primários que configuram uma experiência gozosa. Além disso, constitui-se como a raiz da voz áfona e imperativa do supereu, cujas palavras de ordem se desprendem das primeiras vivências infantis.

A voz situa-se, portanto, na origem do sintoma, estruturando-se a partir de elementos fragmentados, *aturditos* (1972/2003) ou manifestações de *lalíngua* (1972-1973/1985), nos termos de Lacan, pela força em que ditos e holófrases incompreensíveis para a criança foram associados às primeiras experiências com um gozo traumático. Esses aspectos permitem dizer que o corpo é uma caixa de ressonância na qual a voz invoca o sujeito em um circuito de *extimidade* topológica. Ela é externa, advinda de um espaço fora de si, mas sua ressonância atinge e produz efeitos de gozo na esfera mais íntima do corpo. Não por acaso, portanto, alguns sujeitos não a reconhecem como sua, relatando “ouvir vozes” que, embora não tenham vocalização efetiva, manifestam-se por meio de imagens acústicas.

Embora o título do filme de Almodóvar derive da peça teatral de Jean Cocteau e não faça referência explícita ao olhar, a linguagem cinematográfica estabelece uma conexão intrínseca entre voz e olhar. Trata-se, afinal, de Almodóvar, conhecido por se valer das cores berrantes. O filme também prima pela fina estética e sofisticação eletrônica do ambiente: a máquina de fazer café da moda, o celular, quadros de arte. Dentre eles, vislumbra-se as pernas de uma mulher que evocam a célebre tela “La maja desnuda”, de Goya.

O conjunto imagético do filme suscita a pergunta “o que é uma mulher?” Ela aparece na cozinha, no quarto, no vestuário elegante, no manejo de inúmeros *gadgets*. Mas, há também ferramentas milenares da cultura que servem para corte, rompimento, destruição, como facas, um machado e o fogo. O cenário reúne, assim, objetos culturais antigos, sempre e ainda presentes, ao lado de invenções caras, sofisticadas e ultra recentes – objetos da necessidade, da demanda e do desejo. O machado, em particular, encarna muito bem essa tripartição; necessário para cortar, pode servir a demandas de construção e/ou destruição, e pode, ainda, assumir apenas um indicativo, um *fetich*e, digamos assim, que indica a ruptura brutal de uma relação amorosa. Em meio a isso, o amor... sempre o amor, ilusão fundamental à humanidade, porém precária e passageira. O filme transita, então, entre “o que é uma mulher?” e “A mulher não existe”.

É importante destacar que o termo “mulher”, aqui, refere-se menos ao gênero do que àquilo que acende uma chama ou, no contexto psicanalítico, causa um desejo. Nesse sentido, a formulação

de Lacan nas fórmulas da sexuação é elucidativa: o termo “mulher” situa-se no mesmo registro que o objeto *a*, causa de um desejo jamais realizado, que pode lançar o sujeito numa modalidade de gozo que ultrapassa os limites da linguagem. Exemplificando essa dimensão de gozo arrebatado, Lacan evoca o êxtase de figuras como Santa Teresa d’Ávila, mas também menciona São João da Cruz, sinalizando que essa experiência não se restringe ao gênero feminino (1972-1973/1985).

É evidente que não só as mulheres causam desejo, até mesmo porque a causa de desejo não é universal, nem particular. Ela é singular! Logo, há que se aplicar as fórmulas, caso a caso, para pensar o que, em cada caso, implica direções, fantasias, arranjos entre sujeito, desejo e gozo. Isso muda na cultura, sim! Mas, em especial, se singulariza. É do singular que algo emerge novo na cultura; quanto a isso, a Arte costuma ser um arauto, a primeira a soprar novos ventos, do que Almodóvar é um bom exemplo.

Nos objetos de arte encontramos o olhar e a voz, bem como os demais objetos que, embora originalmente associados à sobrevivência, são ressignificados como objetos de desejo. A psicanálise segue a trilha aberta pela Arte, sobretudo no que tange ao olhar e a voz, ao reconhecer que, apesar de estarem vinculados à orientação do corpo, o desejo prevalece sobre suas funções originais. Lacan propõe uma grande virada ao deslocar o objeto do campo do visado para o campo do *objeto causa* – um objeto originariamente perdido para o sujeito.

A voz é, assim, um objeto muito próximo à angústia, como destaca Lacan (1962-1963/2005) pois nasce como um grito no qual o *Che Vuoi?* (o que o Outro quer de mim?) não encontra resposta. Simultaneamente, dirige-se ao Outro para lhe gritar sua dor. O que não a atenua nem a dissolve. A dor é um gozo e, como tal, só acontece no corpo.

Diante da dor, do mal-estar, o saber do Outro, oferecido pela cultura, opera, mas inexoravelmente fura em algum ponto. São relativos a estas duas expressões que Lacan nos propõe: “Um sozinho” como a solidão da experiência de gozo no corpo na medida em que o Outro, sempre presente, não dá conta de expressá-la inteiramente, ou seja, há uma “inconsistência do Outro” e, consequentemente, uma separação intransponível entre Um e Outro.

Em outros termos, a relação sexual não existe. Contudo, os sintomas, as fantasias – todo um denso aparato psíquico trabalha como uma tela velando esse real de forma a mitigar o confronto com o real de uma solidão inexorável. O amor sintomático e fantasioso é um dos tratamentos paliativos mais comuns para esse real que “não cessa de não se escrever” (1972-1973/1985). Quando se está enamorado, por algum tempo, o entrelaçamento de contingências fortuitas promove a ilusão da parceria perfeita. No entanto, quando a ilusão caí, a dor é infernal. A voz humana se ergue então no

choro desalentado, nas tentativas de sair da cena rota e esfarrapada que restou do amor romântico idealizado.

Com frequência, um trabalho de destruição opera a serviço da pulsão de morte. Embora essa pulsão destrua, ela também possibilita o advento de algo novo, ainda que carregue o risco de devastar por completo as construções fantasmáticas, inclusive o próprio sujeito. Afinal, o “Eu sou” é situado e sustentado na cena amorosa, onde encontra consistência. Para um sujeito tomado pela dúvida cartesiana clássica, atordoado entre ser ou não ser, o Eu responde: “digo que sou X, logo sou”. Se um outro lhe afirma um amor, sentir-se amado confere ao ser uma deliciosa consistência que arrefece a angústia de “não sei o que sou”.

Ao avançar na análise do objeto atravessado pelo campo do verbal ou que o ultrapassa, é preciso destacar a voz e o olhar como fundamentais para compreender as questões amorosas. Esses objetos que também podem ser declinados em função das duas modalidades de gozo propostas por Lacan nas fórmulas da sexuação (1972-1973/1985): o gozo fálico, inteiramente regulado pela fantasia, e o gozo *nãotodo*, inicialmente denominado por Lacan como gozo feminino, referindo-se àquele que transcende os limites da fantasia.

A cena amorosa passa pelos ditos, pela conversa sobre o amor. Nunca se sabe exatamente o que é o amor, mas fala-se muito de amor. Os enamorados tecem seu adorável lero-lero através do gozo fálico. Ter a outra pessoa, dar presentes e provas de amor, ser isso ou aquilo para o gozo na parceria. O semblante predomina nas cenas e o discurso amoroso vem recheado de longos olhares. Nessa dinâmica, há uma conexão fantasiosa entre os significantes e o objeto de gozo. Mas, se o objeto cai, a cena se desmonta e deixa de filtrar o gozo que passa descarrilhado, digamos assim, feito uma torrente transbordante do gozo *nãotodo* fálico que, com Lacan, costumamos chamar de gozo feminino.

O adjetivo feminino exige, entretanto, uma reconsideração. J.-A. Miller (2019) comenta que, durante certo tempo, o que Lacan considerou como gozo feminino foi generalizado como o registro do gozo em si. Assim, abandonar o adjetivo feminino para qualificar esse gozo pode nos ajudar a evitar alguns aspectos equívocos que remetem tanto à diferença anatômica como à ideologia de gênero. Será melhor, portanto, adjetivar de gozo *todo* e gozo *nãotodo*, pois aí a distinção é de outra ordem. Ou seja, o gozo *nãotodo* não é restrito ao corpo feminino e nem o gozo *todo* ao masculino.

Da mesma forma, é pertinente reconsiderar Freud (1912/1986) quando este indica, na esfera dos laços de amor e desejo, uma tendência à depreciação da mulher e aponta o horror dela ao ter seu corpo usado como puro objeto. Alguns analistas, como Helene Deutsch (1947), chegaram a alegar

que uma fantasia masoquista feminina conjugaria essas duas tendências, explicando, assim, a razão pela qual mulheres suportariam maus tratos. Lacan (1957-1958/1999) recusou e propôs, ao contrário, que o masoquismo é uma fantasia fálica masculina na medida em que a posição feminina o afeta; quando um homem se depara com o real de seu próprio corpo e o gozo feminino (gozo *não todo*) lhe escapa. No lugar da fantasia masoquista feminina, Lacan propõe a devastação como uma manifestação de ultrapassagem da regulação de gozo, ao modo feminino, como nas concessões ilimitadas, feitas pelas mulheres, em nome do amor.

É por conta dessa devastação que, em psicanálise, pensa-se o ato de Medeia, preterida por Jasão, como uma devastação devido à perda do lugar de amada. Isso a leva a sacrificar sua valiosa posição fálica de mãe, matando seus próprios filhos, para subtrair do pai a descendência. É um caso, no comentário de Miller (1992/2010, p. 10), em que “não há justa medida [...], mas uma emergência do absoluto”.

Podemos, então, pensar que foi um excesso de gozo *nãotodo* que causou o rompimento da fantasia e a passagem ao ato da protagonista de *A voz humana*? Provavelmente, como será comentado mais adiante, seu ato revela um gozo tão desatinado que a fantasia não alcança mais regular a separação entre sujeito e objeto, conforme a frase de Lacan (1964/1988, p. 254): “Eu te amo, mas porque inexplicavelmente amo em ti algo que é mais do que tu – o objeto *a*, eu te mutilo”.

Há algo nisso do que “vocifera a partir de um lugar onde não há mais ninguém” (Lacan, 1960/1998, p. 674). Um lugar que não se baseia na alteridade entre sujeito e Outro, que não passa, portanto, pela dialética temporal da cadeia significante. Ao contrário, é o lugar do Isso, em geral, presente e manifesto pelas vozes do Supereu, mas que também pode ser lido como um S1 primordial não passível de negativar. Nesse espaço, não há sujeito; há apenas a voz como letra de gozo do *falasser*. O discurso, nesse contexto, torna-se pretexto: vale apenas como enlace ao gozo.

A esse respeito, J.-A. Miller (2007-2008/2015, p. 332) comenta: “a vociferação acrescenta à palavra o valor, a dimensão, o peso da voz [...] O lugar de mais ninguém é seguramente o lugar do sujeito, concebido, porém, como nomeado, como um círculo queimado no matagal do gozo”. Ressalto que o nome, aqui, difere de identificado. Trata-se de um S1 sozinho que insiste, mas não se dissolve na cadeia significante. Não se trata, pois, de uma significação (*Sinn*), mas de uma referência (*Bedeutung*) que apenas aponta ao real do gozo.

Na longa conversa telefônica em que a protagonista vocifera ao ex-amante, encontramos, justamente, o ponto vazio de identificações que ela atravessa quando a cena amorosa se desfaz. Aquela que tem medo das facas e machados, mas que pode cortar e ferir. O medo que sente é,

sobretudo, do que pode fazer consigo mesma, impulsionada por uma dor que a atordoa e que não encontra dissolução na palavra. Diante da vacilação do *amódio* – termo que expressa a oscilação entre amor e ódio –, ela experimenta uma posição liminar: não é completamente sujeito, tampouco objeto, mas está entre os dois. Contudo, o véu da fantasia não é suficiente para separá-la do objeto; ao contrário, o perigo reside na alienação total ao objeto caído. Os objetos que ela toca, olha, destrói, não cumprem sua função de transicionais em relação à perda original, como Winnicott nos ensina (1971/2019).

Seu ato quase suicida se dá na decisão de incendiar a linda casa que, aliás, lembra um cenário teatral. Diante da voz silenciada, pouco antes de o amante encerrar a ligação, ela apela ao olhar para ferir o amante que a abandona. Ela pede que ele olhe pela janela, para a região em que ela está, no palco em que encenaram sua paixão, e lhe declara que é ela que está em chamas! Sua defenestração não é física, mas simbólica, incidindo sobre a cena do romance em combustão, que o amante pode apenas vislumbrar pela fumaça. A voz silencia, o olhar prevalece, mas exprime um grito mudo, evocando a angústia presente na obra *O Grito*, de Edvard Munch.

Ao queimar a cena, é o romantismo que se desmonta? Será essa a novidade que a interpretação cinematográfica de Almodóvar nos traz? Talvez. Conhecido por sua abordagem vanguardista, ele apresenta mais uma de suas mulheres: contemporânea, não conformada aos ideais de submissão e docilidade, alheia aos papéis tradicionais. Ainda assim, ela continua desejando ser desejada e se devasta quando jogada fora.

A cena incendiada por ter funcionado como um objeto transicional a odiar. Melhor destruir a cena do que a si mesma. Mas há outro objeto relevante. Afastando-se do incêndio e do lugar do objeto caído, ela sai com o cão, e retoma seu lugar de sujeito. Ela não se mata, tampouco mata o cão. Em vez disso, como sujeito, toma sob sua responsabilidade o cão, objeto também abandonado pelo amante. Como sua dona, diz ao cão o que ela precisa escutar de si mesma: que juntos teriam que se acostumar à ideia de viver o luto pelo amor perdido. Sua saída se situa então entre a fidelidade do cão e ao cão, mas também à vida.

Eis a questão íntima de um sujeito: ser ou não ser um cão, fiel ao trauma da perda de um amor? Alguns se detém aí, na perda. Contudo, a protagonista não parece tão melancólica como se disse ser. Ela se propõe a superar o impossível de ser superado. Talvez o cão tenha servido como um objeto transicional na via do amor, conforme Winnicott nos ensina: um objeto que ajuda a velar o furo para que o sujeito não seja por ele aspirado.

Referências

- Deutsch, H. (1947). Masoquismo feminino. In H. Deutsch, *La psicologia de la mujer* (pp. 226-256). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Freud, S. (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor). In S. Freud, *Edição standart brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, V. XI*. Rio de Janeiro, Imago, 1986.
- Lacan, J. (1972-1973). *O seminário, livro XX: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Lacan, J. (1964). *O seminário, livro XI: Os quatro conceitos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- Lacan, J. (1960). Observações sobre o relatório de Daniel Lagache. In: J. Lacan. *Escritos* (pp. 653-691). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan. *Escritos* (pp. 97-103). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1957-1958). *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- Lacan, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: J. Lacan. *Novos Escritos* (pp. 198-205). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Lacan, J. (1972). O aturdido. In: J. Lacan. *Novos Escritos* (pp. 448-497). Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Lacan, J. (1962-1963). *O seminário, livro X: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- Miller, J.-A. (1992). *Mulheres e Semblantes II. Opção Lacaniana*, 1(1), 1-25, 2010.
- Miller, J.-A. (2007-2008). *Todo el mundo es loco*. Buenos Aires: Paidós, 2015
- Miller, J.-A. (2019). La jouissance feminine n'est-elle pas la jouissance como telle? Quarto Revue de Psychanalyse, Institutions et féminine, n. 122, juillet-2019. Disponível em: <https://boutique.tropismes.com/livre/9782930653211-revue-quarto-n-122-institution-feminine-juillet-2019-revue-quarto/>
- Winnicott, D. (1971). *O brincar e a realidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.